

/// Gajdó Tamás

=== Színházi írástudók árulása

Herczog Noémi: *KUSS!*

Feljelentő színikritika a Kádár-korban.

Kronosz Kiadó, Pécs, 2022. 480 oldal



A recenzens bajban van Herczog Noémi művének elolvasása után. Nehezen lát munkához. Vajon van-e értelme egy újabb darabbal csatlakozni ahhoz a tengernyi könyvbírálathoz, amely eddig született, s melynek nagy része a feledés homályába veszett; s legfeljebb azok maradtak fenn, melyek botrányt okoztak, pályákat törtek derékba, emberi életeket tettek tönkre? De nem csak ez aggasztja. Attól is fél, vajon hozzátehet-e még valamit ehhez az alapos összefoglaláshoz, mely a címben megjelölt tárgynál jóval tágabb kérdéskört vizsgál. S vajon megfelel-e majd írása az ideális kritika ismérveinek, melyről oly sokat olvashatott az ismertetésre kapott könyvben?

Nézzük a tényeket! Herczog Noémi *Feljelentő színikritika a Kádár-korban. Kísérlet egy sztálinista kultúráirányítási modell átalaku-*

lásának megragadására címmel 2017-ben védte meg PhD-értekezését a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában, amit most azzal a kiegészítéssel bocsát

útjára, hogy a közelmúlt eseményei – elsősorban a Színház- és Filmművészeti Egyetem párbeszéd nélkül lezajlott modellváltása – miatt úgy érzi, hogy írása különös aktualitást nyert, hiszen „bizonyos Kádár-kori színházi, színházkritikusi struktúrák és reflexek, például a szakmai sajtóról és a szélesebb nyilvánosságról alkotott diskurzusok 1989 után is továbböröklődtek”. (13.)

Természetesen van igazság ebben a megállapításban, de az talán még feltűnőbb, hogy amióta a színházi alkotók megszabadultak az ideológia szorításától, mintha jóval kisebb jelentősége lenne a kritikának. Ezt a tények is alátámasztják. A *Kritika* című lap megszűnt, a napilapokban minimálisra csökkent a premierekről szóló beszámolók száma, az irodalmi folyóiratokban pedig hiába keressük a színházról szóló írásokat. Az *Alföldben* nincs szó a debreceni Csokonai Színház előadásairól, és a *Jelenkorban* sem írnak a Pécsi Nemzeti Színházról. A *Színház* című folyóirat tartalma átalakult, nem tudnak már valamennyi jelentős hazai bemutatóra reflektálni. Feltűnő az is, hogy a jeles publicisták újabban nem adják közre kötetben válogatott színikritikáikat.

Nyugtathatjuk magunkat azzal, hogy a világhálón ellenben mi minden megjelenik; ám ha ötven év múlva valaki a 2020-as évek kulturális életét akarja tanulmányozni, nagy bajban lesz, s félek, azt fogja megállapítani, hogy a bírálatot a Kádár-korszakkal szemben egyáltalán nem tartotta fontosnak sem a szakma, sem a művelődéspolitiká (vajon van ilyen?). Pedig a kritika a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) megalapításától hozzátartozott a hazai színházkultúrához. S a nagy, szenvedélyes, vére menő viták is erre a korszakra vezethetők vissza: 1836-ban a magyar társulat még a Várszínházban játszott, amikor Bajza József a színházi kritika színvonaláról polémiába keveredett Garay Jánossal és Munkácsy Jánossal. Bár ebből a csatából Bajza győztesen került ki, néhány évvel később az *Athenaeum* munkatársaként – Vörösmarty Mihály és Toldy Ferenc mellett – maga is megtapasztalta, hogy a Pesti Magyar Színház vezetőségében helyet foglaló megyei urak elvárják, hogy a lap ne tárja a széles nyilvánosság elé a teátrum ügyeit. A hatalmi beavatkozás elleni tiltakozásul „nemcsak Vörösmarty tette le a színbíráló tollat, hanem maga az *Athenaeum* sem közölt többé színbírálatot 1839. ápril[is] 28-tól 1841. január 1-ig; mikor a pesti színház országossá emelkedvén, a megyei bizottságot országos váltotta fel” – írta Gyulai Pál Vörösmartyról szóló monográfiájában.¹

Mintha ez a szemléletmód köszönne vissza ma is: sok helyen a színházak fenntartói és a színházak vezetői egyetértenek abban, hogy a színházi előadásokról a nézők mondjanak véleményt, a nagyképű ítések pedig – akik nem voltak olyan tehetségek, hogy írók, rendezők, színészek lehessenek – ne bírálgassák a produkciókat. (Erre is volt már példa, a két világháború között számtalan fizetett kommuniké jelent meg a napi-és hetilapokban, a *Színházi Élet* pedig kizárólag kedvcsináló esszéket közölt a bemutatókról.)

1 = Gyulai, 1989: 1078.

Feltehetjük a kérdés: vajon a mai kritikaellenesség nem abban gyökerezik-e, hogy 1949-től 1989-ig, abban a bizonyos „negyven évben” oly sokszor jutott dicstelen szerep a kritikusoknak? Azt azonban ne gondolja senki, hogy a kritika csak a diktatórikus hatalom kiszolgálójaként vált veszélyessé a művészek számára. Amikor Jászai Marit a nagy tekintélyű, konzervatív hetilapban, a *Budapesti Szemlé*ben Arany László – Spectator álnéven – megtámadta, a színész nő úgy érezte, hogy színészi létezését akarják ellehetetleníteni. Erről tanúskodik a *Budapesti Szemle* főszerkesztőjéhez, Gyulai Pálhoz 1891. február 3-án címzett levele: „*Ha semmit sem érek, pusztuljak a föld színéről, ha pedig van valami értékem, azt nem az ön közlönye fogja nekem adni vagy visszaadni.*”²

S egy-egy kevésbé sikerült színjátékszöveg kivégzésére is rábukkanhatunk. Gyakran előfordult az is, hogy egy-egy kritikus orgánuma politikai irányultságának megfelelően ítélte meg a színházi bemutatót. Teljesen új tendenciának számított viszont az, ami 1949 után vált általánossá, hogy a kritikusoknak a hatalom ideológiájának szellemében kellett bírálniuk.

Ebben a talán túlságosan hosszúra sikerült bevezetésben meg kell említeni azt is, hogy – a *Magyar színháztörténet* című kézikönyv második és harmadik kötetében olvasható fejezeteket leszámítva – nincs kézbe vehető monográfia a hazai színikritika történetéről. Ezért is fontos Herczog Noémi dolgozata, mert ezt az adósságot legalább részben pótolja. Összefoglalása azonban nem adhat teljes képet, hiszen nem építhet a korszakot elemző összefoglalásokra. Az sem biztató, hogy a színházi élet felmúltjáról még nem készült nagyszabású szintézis; de sokkal jobban hiányoznak azok a tanulmányok, forráskiadások, elemzések, melyek bemutatnák a létezett szocializmus idején működő ideológiai apparátus mindennapjainak működését; az egymással szemben álló, eltérő érdekű politikai csoportosulásokat, a titkosszolgálat súlyát és szerepét. Alig ismerjük az államapparátus napi munkáját. Azt tudjuk, hogy a korszakban a Művelődési Minisztérium Színházi Osztályán sok-sok feljegyzés született, amelyekkel igyekeztek a színházak művészi munkáját irányítani. Ezekből ebben a kötetben is olvashatunk néhányat. De vajon hogyan jártak el a bürokraták vagy a pártapparátus tagjai akkor, amikor lényeges dolgokról volt szó? Például amikor az éber ellenőrzés ellenére olyan darabot vittek színre, melynek gondolataival jobb, ha nem ismerkedik meg a szocializmusban élő, a kommunizmust építő állampolgár. Szó nélkül azonnal betiltsák, noha szerepel a színház műsorán, jegyeket, bérleteket váltottak rá? Vagy legyen indoklás? Kritikát írassunk róla? Ki írja meg? Melyik lapban jelenjen meg? Mi legyen az írás üzenete? A jelenséget Herczog Noémi kiválóan szemlélteti Németh László *Széchenyi* című művének (Madách Színház, 1957), Mészöly Miklós *Ablakmosójának* (Miskolci Nemzeti Színház, 1963) és a *Tigris* című Pályi András-darab (Pécsi Nemzeti Színház, 1963) sorsának felidézésével. (214–257.) Ezekben a ma már (vagy ma még?) megválaszolhatatlan kérdéseken a szerző is gyakran eltűnődik;

² = = Kozocsa, 1944: 263–264.

de napirendre is tér felettük, hiszen a színházakat érintő retorziók technikai lebonyolítása teljesen mellékes: a végeredmény önmagáért beszél. Könyvében jóval fontosabb kérdésekkel foglalkozik: mintaszerűen vezeti be olvasóit a feljelentő kritika anatómiájába. Szól a szovjet előzményekről, és a Rákosi-korszakot is bevonva vizsgálódik. Megemlíti Illyés Gyula 1952-ben színre vitt *Fáklyalángját*, melynek „*hős-ábrázolása kétségtelenül nem illeszkedik tökéletesen a marxista kritika elvásáshoz*” (74.); ezért szerzője a kritikák – s főleg Aczél György kifogásainak hatására – az 1968-as bemutatóra átdolgozta a darabot. S előkerül Madách Imre *Tragédiájának* betiltása is. Szó van az ún. harsányságvitáról és a szatíravitáról is, melyeket a kor legnagyobb álvitáinak nevez a szerző. (69.)

A szatíravita Urbán Ernő *Uborkafa* című művének 1953. november 25-én megtartott nemzeti színházi bemutatója után robbant ki, s a „*szocialista valóság kritikai megközelítésének lehetőségei köre*” összpontosult. (70.) Míg a harsányságvita a Nemzeti Színház nem realista, nem naturalista játéktílusát, Major Tamás rendezői útkeresését bírálta. S hogy miért lehet álvitának nevezni mindkettőt? Azért, mert „*jellemezően esztétikai mezbe burkolt politikai fenyegetések*” voltak, ahogyan a szerző helyesen megállapította. (70.) Egyáltalán nem lehet viszont álvitának tekinteni a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség szervezésében megtartott beszélgetéseket, melyeket egy-egy bemutató után tartottak, s ahol a meghívottak kendőzetlenül mondhattak véleményt az előadásról. Ezek az összejövetelek zárt körben zajlottak, és elsősorban a szakmai fejlődést, beleértve az ideológiai képzést, voltak hivatottak szolgálni. Érdeemes volna feldolgozni a viták anyagát, elsősorban azt vizsgálva, sikerült-e a színházi előadások alternatív bírálata. Össze lehetne vetni, hogy mi hangzott el ezeken a megbeszéléseken, s ezzel párhuzamosan milyen kifogásokkal éltek a premiereket vizsgáló kritikusok. Vajon hozzájárultak-e ezek az eszmecserék a színházi szaknyelv formálódásához?

Mindezek sorában, 1953. december 19-én – Gyárfás Miklós, Keleti László, Rátonyi Róbert, Mányai Lajos, Demeter Imre, Ladányi Ferenc, Bánki Zsuzsa, Apáthi Imre, Simon Zsuzsa, Mesterházi Lajos, Szakáts Miklós, Szendrő Ferenc és Szilágyi Bea aktív részvételével – a kritikáról is tartottak ankétot. A találkozón többek között az alábbi témákról esett szó: „*A sajtóbírálatok hibái. [A b]írálatok nyelve és színvonal. A kritika sablonos nyelve. A kritikus tekintélye. Kritikus módszerek. [A k]özönségkonferenciák célja. A kritikus panaszai.*” Álljon itt a találkozó jegyzőkönyvéből egy rövid részlet annak érzékeltetésére, hogyan viszonyultak a korábbi időszakban megjelent írásokhoz a Nagy Imre-kormány megalakulása után, 1953. december 19-én: „*Gyárfás Miklós: Nem vitás, hogy a kormány programja előtt és után is, de persze előtte hosszú esztendőkön keresztül nem volt kritikai légkör, és ez nemcsak a színházi kritikára vonatkozik, hanem általánosságban. Ezt valamiféle ügyeskedés, valamiféle álnokság helyettesítette. Voltak színdarabok, amelyek nem nyerték meg az íróknak, általában az embereknek, de a színészeknek a tetszését sem. Ha aztán jött egy hang, amely azt mondta, hogy az a darab jó, akkor egymás után születtek meg az elméletek,*

*hogy ez milyen ragyogó, és egymáson tettek túl kritikusok, írók és színészek, saját hitük ellenére. És megfordítva. Valami először jó volt, azután rossz lett.*³

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetséget az 1956-os forradalomban vállalt szerepe miatt 1957 tavaszán feloszlatták. A kritikának viszont – mint a színházi előadás egyetlen kontrolljának – ezt követően is kiemelt szerepet szántak. Major Tamás már 1957 nyarán arról beszélt a frissen alapított *Film Színház Muzsika* című hetilapban, hogy mivel a színházaknak maguknak kell gazdálkodniuk, s a bukott előadásokat leveszik a repertoárról, ez a reform a kritikától „sokkal nagyobb világnézeti tisztaságot, műveltséget igényel. Szükséggé teszi ez az új helyzet a vitákat; azt, hogy nem olyan ellentmondást nem tűrően, hanem sokkal közvetlenebbül vitassuk meg művészeti életünk kérdéseit. Első lépés lesz a közeljövőben: a színművészeti tanács szervez egy vitát, a színházi kritikáról...”⁴

Bár a kritikának a színházi alkotók nagy jelentőséget tulajdonítottak, s több alkalommal is vitatkoztak szerepéről, azt egyáltalán nem említették, hogyan és miért változott meg a színikritika szerepe az 1956-os forradalom után. Ezt a kérdést Herczog Noémi hét évtized távlatából vizsgálta meg, s munkájának legfőbb újdonsága, hogy új szemléletet hozott a színház történeti kutatásba. Elsősorban azért fontos könyvének megjelenése, mert immár nem azoknak a véleményét olvassuk, akik maguk is részei voltak az egykori színházi struktúrának. S hiába pozicionálták magukat független alkotóként, nem tudtak teljes egészében a kívülálló kutató szerepébe behelyezkedni. A régi sérelmek felemlegetése elvette annak lehetőségét, hogy szenvtelenül, objektíven szembesítsék az utókort a rendszer sajátosságaival.

Természetesen nem csak a szerző életkorának van jelentősége. Beszédes, hogy a mű valamennyi sorából sugárzik, hogy a kutató hosszú ideig együtt lélegzett témájával. Kiválóan tájékozódik a szakirodalomban, a forrásokban; ismeri a korról tudósító emlékeztetéseket, olvasta a politikatörténeti összefoglalásokat. S a hatalmas tényanyag ismeretében állította össze kutatási programját: „*A kutatás középpontjában a denunciació nyilvános aspektusa áll: tehát az előzetes (nem nyilvános) tiltások helyett kizárólag az utólagos – színházi – tiltásokhoz kapcsolódó ritka, nyilvános, a médiában is megjelenő mozzanatok. Azt vizsgálom, hogyan alakul át a sztálinista (ideokratikus) hatalmi erőter átalakulásával az eredeti technika (feljelentő kritika), és vele a művészet- és színikritika funkciója és értelmezhetősége is Magyarországon a hatalmi erőter átalakulásával együtt 1956 és 1989 között. És miként válik új funkciójában ez az új »típusú« feljelentő kritika a Kádár-korszak nem reprezentatív, noha szimbolikus technikájává.*” (33.)

Herczog Noémi szándékosan tartózkodott attól, hogy az egyes kritikusok „*egyéni felelősségét és indítékait*” mérlegelje. (36.) Az ítékezés mellőzésével egyetértve ugyanakkor azt meg lehetne vizsgálni, kiből, s legfőképpen miért vált (színi)kritikus a Kádár-korszakban. Nem mindegy, hogy ki dolgozott a pártapparátusban, ki tanított

3 = OSZMI Könyvtár Q 4982. Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség. Klubnap a kritikáról. Kritikusok és színészek megbeszélése, 1953. december 19.

4 = Major, 1957: 6.

az egyetemen, ki dolgozott napi- vagy hetilapnál, ki volt mellékesen drámaíró, dramaturg. S ami talán a legfontosabb, mikor és hol közzölték első írását. Hasznos volna tudni azt is, hogy kinek a támogatásával kezdődött a pályafutása. A kapcsolati hálót azonban szinte lehetetlen megrajzolni, hiszen senki sem szívesen beszél arról, hogy nem pusztán tehetsége döntötte el érvényesülését ebben a korban... Pártfogó nélkül pedig csak nehezen lehetett boldogulni.

De senki ne gondolja, hogy ez a vizsgálat közelebb vinne bennünket ahhoz, hogy a Magyar Szocialista Munkáspárt vezetésén belüli erővonalakat kitapintsuk, hiszen a rendszer sajátosságai közé tartozott, hogy nem lehetett tudni, kinek mi áll éppen érdekében, s kit kell az egyéni érvényesülés érdekében támogatni. Amíg nem készülnek ebben a témában kutatások, meg kell elégednünk a fikciós szépirodalmi művekben olvasható történetekkel és saját tapasztalatainkkal...

Herczog Noémi nem csupán a színikritika helyzetét tekintette át dolgozatában; feltárta a Kádár-kor színházi struktúráját, és bemutatta a műsorengedélyezés lépéseit is. Hangsúlyozta, hogy a színháznak ekkor (is) kiemelt szerepet szántak, ezért a kultúra irányítói a „(színi)kritikára a legimitációs politika eszközeként” tekintettek. (88.)

A Kádár-rendszerben már nem alkalmaztak cenzúrát, amely a nemkívánatos szerzőket eleve kizárhatta volna, így előfordult, hogy olyan művek is színre kerültek, melyek nem mindenben illeszkedtek az állampárt ideológiai irányvonalához. Erre a tévedésre, zavarra különös módon felelt a hatalom. Az eljárás mechanizmusát nagyon pontosan vázolta a szerző: „Ebben a társadalomban az irányítás az ideológiailag problematikus szerző és mű közlésének rá háruló politikai felelősségét a kritika »fegyverével« próbálta elhárítani vagy ellensúlyozni: elfogadta a mű nyilvános létét, a kritikustól azonban azt várta, hogy szelídebb vagy durvább hangnemben utasítsa el a mű ideológiai, világnézeti üzenetét. A tiltást az irányításban foglaltak szerint így nem közvetlenül a hatalom verdiktje mondta ki, hanem a hatalom szócsöveként fellépő kritikus, aki a kultúrpolitika közvetítője szerepében azzal »védte« a szerző és a mű publikus létehez való jogát, hogy támadta a mű gyakorta »idegen«, vagy »kétes« jelzőkkel minősített eszmei, világnézeti mondanivalóját. E gyakorlat a negativitás közös kultúrpolitikai égisze alatt egyfajta »véleménypluralizmust« eredményezett, amely persze a valóságos pluralizmusnak csak látszata, vagy mai szóval: szimulációja lehetett.” (123.)

Herczog Noémi többször megjegyzi, hogy nagyon nehéz a Kádár-korról általános megállapításokat tenni, vagy a hatalom természetrajzát korszakok szerint megrajzolni. Bár időrendben is számba vehette volna azokat a színházi bemutatókat, melyeket denunciókritikák kísérték, nem tette. Helyette három, markánsan elkülöníthető csoportba sorolta az írásokat. Ezzel a gesztussal egyúttal aláhúzza, hogy a kutatás középpontjában a szövegek állnak: „Munkám során három típust különítetek el: az ügyvéd, az ügyész és a szabadulóművész típusait, utóbbi kategórián belül beszélék fantomfeljelentésekről és fordított feljelentésekről. E tipológia segítette a rendszerezést, és egyfajta szótárként tekintek rá, amely segít elkülöníteni a Kádár-kori színházi sajtófeljelentések (kritika, riport, publicisztika) különböző súlyú – és irányultságú – eseteit.” (40.)

Nyilvánvalóan nem lehetett teljességre törekedni, ezért Herczog Noémi a korszak „*emblemikus előadásain*” és „*színházi ügyein*” mutatta be, hogy történt-e politikai beavatkozás. Azt is megvizsgálta, hogy születtek-e negatív kritikák, s szankcionáltak-e az előadásokat.

A könyv hét előadást és három színházi ügyet vizsgál meg részletesen. Közülük néhányat többen feldolgoztak már; ilyen az Orfeo-ügy 1972-ben, a boglári ügy 1973-ban, illetve a *Marat/Sade* című Peter Weiss-darab 1981-es kaposvári színrevitele. Néhány premierről azonban – Mészöly és Pályi már említett darabjai mellett az 1971-ben a Nemzetiben játszott *Rómeó és Júliáról* vagy Samuel Beckett *Ó, azok a szép napok!* című 1971-ben előadott színházi játékáról – eddig alig esett szó a színházi szakirodalomban. Mégsem lehet azt mondani, hogy az újdonságok bemutatása nagyobb izgalmat hoz a kötetben, mint a jól ismert esetek kritikai kontextusának elemzése.

Kijelenthetjük, hogy azok a fejezetek a legérdekesebbek, melyekhez viszonylag gazdag forrásanyagot tudott a szerző felsorakoztatni. Azt a kérdést azonban mindenképpen fel kell tennünk, hogy miért nem gondolt arra, hogy jóval szélesebb forrásbázist mozgósítson. Fel lehetett volna kutatnia naplókát, a személyi hagyatékokban fellelhető egykorú feljegyzéseket. S talán a kulturális tárca és a párt illetékes szerveinek irataiban is lehetett volna találni a témához felhasználható dokumentumokat. Természetesen ebben a hazai színháztudomány is bűnös: az 1990-es években elindult forráskutatás és -kiadás nem folytatódott; arról nem beszélve, hogy az 1945 utáni korszakról nincsenek igazán használható kézikönyvek. Jó volna legalább egy bibliográfiát összeállítani.

A színháztörténeti kutatásban a szóbeli közlések különösen fontosak. Sokszor szembesülnek a kutatók azzal, hogy logikusan felépített következtetésük egycsapásra megsemmisül, ha olyan szemtanút találnak, aki megvilágítja a homályos részeket. Nincs ez másképpen ebben az esetben sem. Szerencsére számos forrás állt a kutatás rendelkezésére. Maga Herczog Noémi is készített interjút Csáki Judittal, Koltai Tamással, Nánay Istvánnal, Spiró Györggyel és Szántó Judittal. Felhasználta Eörsi László beszélgetéseit (többek között Ascher Tamással, Molnár Piroskával, Babarczy Lászlóval, Zsámbéki Gáborral), „*amelyeket a korszak egyik kitüntetett színház-politikai színterének, a kaposvári színháznak a szemtanúival készített*”. (38.) Az emlékiratok is fontos forrásként jelennek meg a könyvben. Hitelességüket azonban komoly forráskritikával kell kezelni. Szavahihetőségük ugyanis mindig a memoáriró személyétől függ. Staud Géza a színházi emlékiratokról szólva arra hívta fel a figyelmet, hogy ezek „*írói tárgyilagos szemléletre szinte képtelen, saját tehetségükkel és fontosságukkal kritikátlanul eltelt emberek*”.⁵ Bár ő ezt elsősorban a színészekre értette, a színházban tevékenykedők nagy részére is igaz megállapítása. Arról nem beszélve, hogy az emlékirat kissé az öngazolás műfaja is, a szerző a tényeket céljainak megfelelően csoportosítja. Fontos mozzanatokat elhallgat, lényegteleneket pedig felerősít.

5 = = Staud, 1962: 31.

S van még egy forrástípusa a szerzőnek: az ügynöki jelentés. Olyan ember, az eseménnyel csaknem egyidőben keletkezett, szóbeli beszámolója, aki közel állt a történésekhez. Hitelesnek kell elfogadnunk, bár vannak szűkszavúbb és bőbeszédűbb ügynökök. A színházi életről szóló már megismert ügynökjelentések közül a leginformatívabbak „Cyrano”, vagyis Szakács Miklós 1957-ben írt sorai. A színész szerepzavarba került, s úgy viselkedett, mintha tanácsot kértek volna tőle, ő pedig színházi programot adott. „Luzsnyánszky Róbert” (Molnár Gál Péter) dossziéjában is találni olyan anyagot, amely túlmutat a szokásos jelentésen. Ráadásul Molnár Gál *Coming out* címmel a visszaemlékezését is megírta, kiadására azonban csak halála után került sor.⁶ Bár pályafutása nem volt szokványos, hűen bemutatja a Kádárkorszak erkölcsi, szellemi és egzisztenciális útvesztőit.

Molnár Gál Péter a főszereplője a kötet legtalányosabb, *Feljelentik a „támogatott” rendezőt* című fejezetének. A Madách Színház Ádám Ottó rendezésében 1968-ban mutatta be Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámáját. Az előadásról Molnár Gál 1968. december 15-én lesújtó bírálatot közölt a *Népszabadságban*, azt állítva, hogy „a rendező Gorkij-értelmezése pesszimista, és végül csak azért nem bizonyult »bántónak«, »mert a rendezői szándékot csak a legnagyobb jóindulattal hámozhatjuk ki az előadásból. [...] Ártalmatlanul rossz előadás.«” (347.) Nem sokáig késett a válasz: 1969. január 11-én Pándi Pál *Gorkij Budapesten* című írásában megvédte Ádám Ottót, s „együttal a pesszimizmusvád alól is fölmenti az előadást”. (348.)

Jó volna tudni, hogyan reagált a megbírált a kritikára. Talán egyszer majd ez is napvilágra kerül. Azzal a levéllel együtt, melyben Aczél György elismerő, pozitív véleményét fogalmazta meg a Madách Színház társulatának. (Sajnos Ádám Ottó hagyatéka ma még nem kutatható.) Herczog Noémi felhívja a figyelmet arra, hogy Aczél pozíciója az 1968-as gazdasági reform bukását követően megingott, ezért Molnár Gál kritikája olyan látszatot teremtett, mintha a pártlapban kampány kezdődött volna az aczéli kultúrpolitika ellen. Az esettanulmány ismerteti azokat az írásokat, kritikákat, melyek Ádám Ottó védelmében születtek, s Molnár Gál eljárását támadták. S mindezek mellett teljes terjedelmében idézi a *Coming out*nak azt a részét, mely a kritika megjelenésének utóéletét idézi fel: „Ádám Ottó *Éjjeli menedékhely* rendezéséről én kritikát írtam, Aczél György magánlevelet. Azt írta benne a Madách Színháznak, hogy látta az előadást, nagy művészi tettek tartja, értékes alkotásnak, előrelépésnek a szocialista művészet fejlődésében. Ilyesmiket. A színház egyszerű nézőjének levelét kiakasztották a próbatáblára. Hamar híre kelt a magánvéleménynek. Ha találkoztam valakivel azon napokban, azt tudakolta: most hol dolgozom? Nyilvánvalóan kirepítettek a laptól. Két ilyen éles ellenvéleményt nem bírt elviselni a pártirányítás. Nem maradt el reggeli telefontiltakozása foglalkoztatásom ellen. Nem érte be ennyivel. Haragja nem csillapult. Szilveszter este anyámmal és londoni barátnőjével a Thália kabaréba mentünk. Előadás előtt a páholsor előtti büfénél várakoztunk, amikor sie-

6 = = Molnár Gál, 2020.

etős férfiak jelentek meg, majd bevonult az erkélyre Kádár János feleségével, Aczélék kíséretében. Aczél meglátott. Szó nélkül otthagya a helytartót, nekem rontott, és elkezdett velem kiabálni, hogy felelőtlenységemben tönkreteszek és halálba kergetek egy értékes művészt, letöröm Ádám Ottó alkotó- és életkedvét. Felelni nem jutott időm. Kiordította magát, megfordult, ment Kádárék után. Mi is a helyünkre. Függeny föl, kezdődött a vidám szilveszteri kabaré. Az első húsz percből nem láttam semmit. A magas vérnyomás elsötétítette a színpadot. Szünetben megjegyeztem: igazán könnyen vehető nézeteltérésünk, ha mindez tíz évvel korábban esik meg: a biztosító emberek menten le is tartóztatnak, mivel különbözően értékeltük a Gorkij-felújítást.”⁷(349.)

Csak azért idéztem ilyen hosszan Molnár Gál Péter szövegét, mert érdemes ezt is elemezni. Nem szól egy szót sem arról, hogy az *Éjjeli menedékhely*ről szóló írásban megsemmisítette Ádám Ottót; s ezért kellett Aczélnek mint „egyszerű nézőnek” kiállnia a rendező és az előadás mellett. A tájékozatlan olvasó csak abból következtethet arra, hogy a kritika átlépett valamilyen határt, hogy ismerősei arról faggatták a pártlap munkatársát, hogy van-e még állása. Aczél fenyegető, ünneprondító ordítása azonban arra utal, hogy nem csupán Ádám Ottóért kelt ki magából, hanem saját pozícióját is védelmezte. Valószínűnek tartom, hogy Aczél tudott a háttérben zajló színházi játszmákról. Ismerte, hogy a rendezők – Vámos László, Pártos Géza, Lengyel György és Ádám Ottó – milyen kapcsolatban álltak egymással. Hogyan manipulálta őket a színház igazgatója, Ruttkai Ottó. Melyik színész kinek volt a bizalmasa, barátja, szeretője. De az is kérdéses, vajon Molnár Gál Péter komoly támogató nélkül volt-e ilyen vakmerő. A kritikát nyilván nem megrendelésre írta, de tisztában volt azzal, hogy érdeket sértett vele. Vagy mégis munkálkodtak olyan erők a háttérben, melyek Ádám Ottó kiszorítását óhajtották? Ezt a feltevést megerősíti „Luzsnyánszky Róbert” ügynöki jelentése, mely 1967. május 2-án készült a Madách Színházról. A jelentés jellemző mondatait Herczog Noémi is idézi. Fontos a dátumra figyelnünk, másfél évvel előzte meg az *Éjjeli menedékhely* bemutatóját. De vajon miért érdekelte a Belügyminisztérium III/III-4-a. alosztályát a Madách Színház helyzete? Ádám Ottó ekkor még nem volt a társulat vezetője, csak főrendezőként dolgozott Ruttkai Ottó igazgató mellett. „Luzsnyánszky” olyan darabokról szólt, melyeket nem engedtek színre vinni a Madáchban: Dürrenmatt *Nagy Romulusa* és Illyés Gyula *Kegyence* mellett Beckett- és Ionesco-műveket említett. A következő évadban aztán Ádám Ottó, illetve Vámos László rendezésében a Dürrenmatt-darabot és Illyés drámáját is előadták. Az ügynöki jelentés azonban ekkor még a Madách Színház válságáról tudósított, s arról, hogy a problematikus darabok eltanácsolása miatt „a színház olyan munkák felé fordul, amelyekkel semmi hivatalos baj nem lehet, amelyekkel nem vállalnak semmi kockázatot, kipróbált sikerek, langyos művecskék, amelyekkel el lehet pepecselni, talán még közönséget is vonzzanak. Ezek a Madách Színház szétbomlásának főbb összetevői.”⁸

7 = = Uo. 222–223.

8 = = Fonyódi (szerk.), 2004: 85.

Bizonyára léteznek olyan iratok, melyek megmagyarázhatnák, hogy miért került az Állambiztonsági Szolgálat figyelmének középpontjába a Madách Színház. S talán az is kiderülhet még, hogy vajon Ádám Ottóra miért irányult ekkora figyelem. Arra azonban ez a jelentés is rávilágít, hogy a Művelődési Minisztérium Színházi Osztálya buzgón ügyelt arra, hogy a Madách Színházban se kerüljenek színre nemkívánatos alkotások. Ádám Ottó sem rendezhetett meg bármit; bár 1956 előtt egyértelműen a hatalom kegyeltjének számított, s azok a művek, melyek a Kádár-kor színházpolitikáját dolgozták fel, nem úgy emlegették, mint korlátok közé szorított színházi alkotót. De az is elgondolkodtató, hogy Molnár Gál Péter feljelentő kritikája után a párton kívüli Ádám Ottó védelmében miért sorakozott fel csatasorba a pártvezetés.

Talán túlságosan hosszúra sikerült ez a fejtegetés, ám szándéka szerint megvilágítja, hogy milyen dilemmákkal szembesülnek mindazok, akik ezt a korszakot kutatják. S egyúttal talán azt is sikerül érzékeltetnem, hogy mennyire hiányoznak a rendezői életutakat bemutató monográfiák. Ennek fényében kell értékelnünk Herczog Noémi úttörő munkáját, melyre nagyon sokan fognak hivatkozni, talán vitatkozni is majd vele. Egy bizonyos: megkerülni nem lehet.

=== Levéltári hivatkozások ===

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Könyvtára
Q 4982. Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség

=== Hivatkozott irodalom ===

Fonyódi (szerk.), 2004
A rivaldafény árnyékában. III/III. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié.
Szerkesztette: Fonyódi Péter. Kapu, Budapest.

Kozocsa, 1944
Jászai Mari levelei. Szerkesztette: Kozocsa Sándor. Dr. Pintér Jenőné Vállalata,
Budapest.

Major, 1957
Major Tamás a ma színházáról. *Film Színház Muzsika*, 30. sz. 6.

Molnár Gál, 2020

Molnár Gál Péter. *Coming Out*. Magvető, Budapest.

Staud, 1962

Staud Géza: *A magyar színháztörténet forrásai*, 2. Színháztudományi Intézet
Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest.

Gyulai, 1989

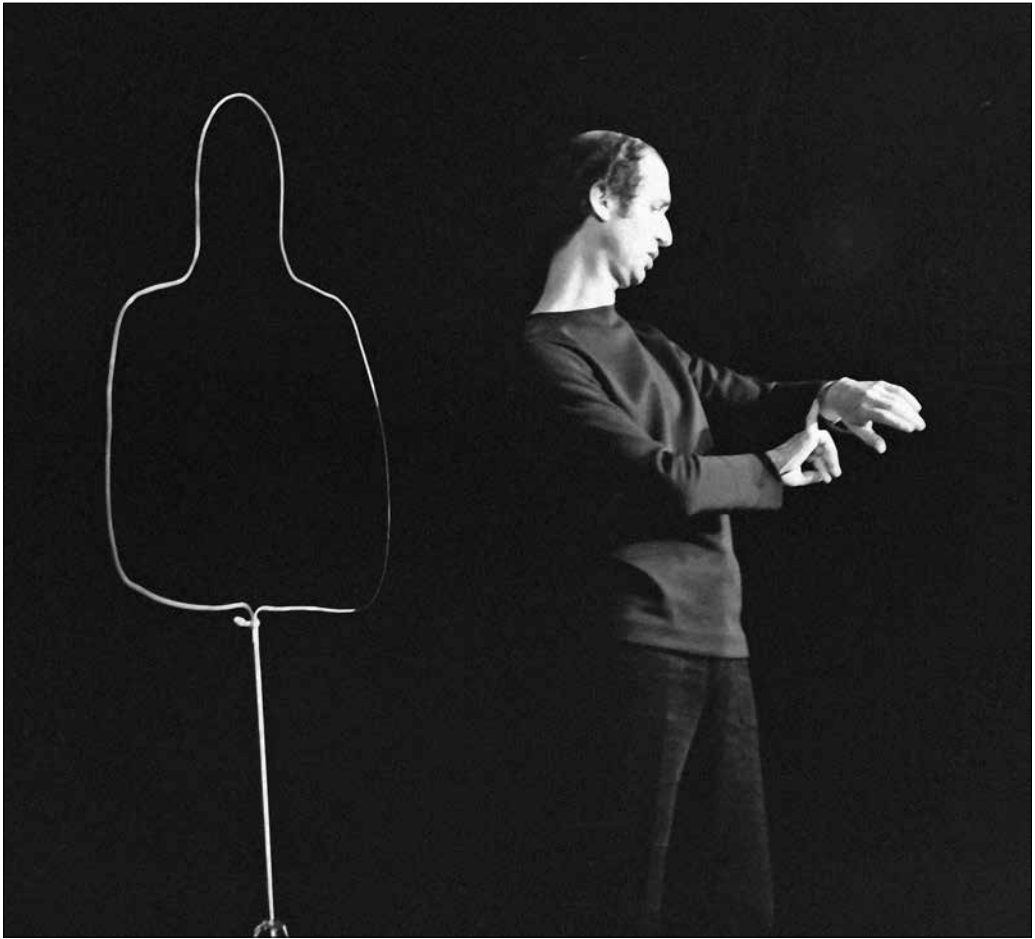
Gyulai Pál: Vörösmarty Mihály életrajza. In: *Gyulai Pál válogatott művei*.

Szerkesztette: Kovács Kálmán – ifj. Kovács Kálmán. Budapest, Szépirodalmi.

Kulcsszavak

=====

recenzió, film-színház, értelmiség



Sándor György az Egyetemi Színpadon, 1972.

Fortepan /Kádas Tibor

= *The Betrayal of Theatre Critics* =

/// A BOOKREVIEW ON

Herczog Noémi: *KUSS!*

Feljelentő színikritika a Kádár-korban.

**[Shut Up! Denouncing Theatre
Criticism in the Kádár Era]**

Kronosz, Pécs, 2022. 480 p.

The author of the book explored a part of Hungarian theatre history which had previously been overlooked. She researched the indirect ways the communist party manipulated the opinions formed about theatre performances that were allowed to be presented but the party had ideological problems with. Loyal critics were to condemn them to set the viewers' as well as the author's minds right, which could even result in a final ban. Noémi Herczog not only revealed what role theatre criticism and theatre itself played in the Kádár-era, but also described the steps that were to be taken to compile and get the permission for the programme of the season. She emphasizes that even communists considered the theatre to have a major role in the legitimization of their politics. A full-scale study being impossible, the author presented emblematic plays and typical issues they generated, also showing whether or not any political intervention took place. She also examined whether any negative criticism appeared at the time, and whether it resulted in any sanctions concerning the performance.

Every page of the book shows that the author deeply immersed herself in this topic. She knows all the available sources and handles them professionally. Besides using these, she also conducted various oral history interviews with contemporaries.

Noémi Herczog's book is an outstanding groundbreaking work among those dealing with the theatre history of the Kádár era. Many will reference it, and some may argue with what she concluded. This excellent work, however, cannot be in any way overlooked when discussing this era of Hungarian theatre.